

# CHASQUI



O CORREIO DO PERU

Ano 11, número 20

Boletim Cultural do Ministério de Relações Exteriores

Maio de 2013



A construção do Peru (detalhe) de Teodoro Núñez Ureta. Mural. 1954. Foto: Daniel Giannoni.

O PENSAMENTO FILOSÓFICO PERUANO NOS SÉCULOS XVII E XVIII /  
ANTONIO CISNEROS: AS ESCALAS DA VIAGEM / TEODORO NÚÑEZ URETA:  
UM RETRATO DO PERU / A COZINHA AIMARA / O VALS E A CANÇÃO CRIPANELA /  
CAHUACHI, A CAPITAL TEOCRÁTICA NASCA

# O PENSAMENTO FILOSÓFICO PERUANO NOS SÉCULOS XVII E XVIII

— José Carlos Ballón\* —

No transcurso de quase duas décadas, um grande grupo de pesquisadores consultou diversos arquivos, selecionou documentos e autores pouco lidos em suas fontes originais e realizou a tradução direta do latim, para aproximar-nos a um material até agora inédito em sua forma de um *corpus* que inicia a tradição da filosofia no Peru.

Este livro<sup>1</sup> de 1438 páginas em dois tomos, pode ser considerado como uma introdução histórica ao pensamento filosófico no Peru, ainda que também como uma seleção de textos, para uma leitura inicial de suas fontes coloniais. Porém em sentido estrito, não é nem uma «antologia» nem uma «história do pensamento filosófico colonial», e sim um compêndio de suas principais vozes em disputa. Seu objetivo se aproxima mais à idéia heideggeriana de recuperar «a controvérsia com o início de nossa passada história».

Trata-se de recuperar «nossa experiência histórica acumulada como comunidade intelectual na construção de categorias conceituais e sensibilidades éticas ou estéticas ao longo dos séculos XVII e XVIII com o propósito de formalizar as regras de nossa convivência e socializar diversas representações imaginadas de nós mesmos, durante um período no qual se consolidou uma sociedade multi cultural e se estabeleceram os cânones discursivos clássicos de nossas representações imaginárias mais comuns.

## O cânon peruano

Nossa vida republicana no transcurso dos séculos seguintes (XIX e XX) resulta incompreensível se previamente não conhecemos os códigos de entendimento intersubjetivo estabelecidos neste período constitutivo de nossa sociedade. A independência republicana resulta profundamente enigmática se ignoramos tais antecedentes. Jorge Basadre apresentou muito antes do que nós o enigma que aqui tratamos de desentranhar:

É difícil ser um sul-americano porque não há, até hoje, código, gramática, decálogo, para orientá-lo como tal [...]. Qualquer corrente cultural que tenha vigência pode ser sentida por nós [...] sabemos absorver com facilidade ideias alheias, nos inspiramos nas fontes mais variadas, improvisamos admiravelmente e a tudo isso acostumamos dar um ar de elegância e, em certo sentido, até de originalidade pela mescla de elementos tão contraditórios<sup>2</sup>.

Realmente nosso aglomerado cultural se apresenta a primeira vista como uma confusão ideológica inconsistente, que popularmente se costuma denominar atualmente «cultura chicha», como sinônimo de incoerência e improvisação.

Ainda seguimos sentindo a mesma irritação crítica do jovem Víctor Andrés Belaunde quando afirmava: «É a incoerência a que nos explica a inferioridade de nossa vida coletiva»<sup>3</sup>. Muitos de nossos grandes pensadores e historiadores nacionais expuseram a interrogante de se «existe um pensamento filosófico autêntica e originalmente peruano», da mesma maneira que falamos de um pensamento inglês, francês,



Retrato de Francisco Ruiz Lozano. Século XVII. Óleo sobre tela. 164.5 x 123.2 cm. Autor: Anônimo. Coleção de retratos do Museu de Arte de San Marcos.

norte-americano, chinês ou indio. A maioria das respostas foram negativas.

O presente livro sugere a hipótese de que, em realidade, assistimos a um fino e complexo tecido multi cultural de conceitos e sensibilidades cuja constituição em grande parte ainda nos resulta enigmática, porém de cuja solidez podem dar testemunho os sucessivos fracassos em toda tentativa por mudar as regras de nosso entendimento intersubjetivo, desde o poder político, confessional ou econômico, em algum sentido modernista.

O estudo deste código ou gramática social que regula nossas relações simbólicas de convivência desde quatro séculos, o estudo de suas origens, de seus principais conectores e de sua estrutura discursiva, «é possivelmente o objetivo que animou a longa pesquisa que conduziu ao presente livro».

## Antecedentes

Pode-se considerar como obras clássicas nesta linha de pesquisa

a legendária *Vida intelectual do vice-reinado do Peru* (Lima, 1909), de Felipe Barreda y Laos, seguida do melhor mapa bibliográfico de nossa filosofia: *Fuentes para la historia de la filosofía en el Peru* (Lima, 1952), de Manuel Mejía Valera. Esta etapa de pesquisa encerra a primeira metade do século XX com a *História das ideias no Peru contemporâneo. O processo do pensamento filosófico*, de Augusto Salazar Bondy (Lima, 1965), que somada aos trabalhos anteriores, parece oferecer um panorama completo do *corpus* historiográfico do pensamento filosófico peruano.

Manuel Mejía Valera registrou minuciosamente numerosos autores e escritos de nossa filosofia colonial, porém a grande maioria das fontes ali registradas se encontra, até a atualidade dispersas em bibliotecas conventuais e privadas do país, de difícil acesso. Uma boa parte está em latim e não foi até hoje traduzida ao castelhano. De muitas não se conhece sua atual localização ou temos somente referências historiográficas

indiretas. Algumas estão a ponto de perder-se pelo deterioro físico, e outras talvez, já se tenham perdido de maneira irreparável.

Desde a segunda metade do século passado, porém, se vem retomando varias pistas importantíssimas. Em primeiro lugar, a notável tradução e estudo dos escritos lógico-semânticos de Juan Espinosa Medrano por Walter Redmond O'Toole, da Universidade de Austin, Texas. Também o esforço historiográfico e de interpretação de María Luisa Rivara (UNMSM) sobre a obra do padre jesuíta José de Acosta.

Desde o fim da década de 1990 Walter Redmond e James G. Colbert (Fitchburg, Massachusetts), associados com a Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP) em torno ao «Projeto Vargas Ugarte», vêm realizando uma recuperação, transcrição e publicação digital do *Cursus philosophicus dictatus Limae* (Sevilla, 1701), do pensador jesuíta do século XVII José de Aguilar.

Paralelamente, Ángel Muñoz García, da Universidade de Zulia-Venezuela, traduziu por primeira vez ao espanhol a obra fundamental do jesuíta Diego de Avendaño, *Thesaurus Indicus* (Amberes, 1667-1686, seis volumes), que publicou a Universidad de Navarra (Pamplona: EUNSA, 2001, 2003 y 2007). Devemos ressaltar também os estudos sobre o probabilismo e a modernidade dos professores Luis Bacigalupo e Augusto Castro da PUCP, e a recente tese sustentada na Universidade de Navarra pelo padre José Antonio Jacinto Fiestas sobre o mesmo tema.

Desde uma ótica historiográfica, devemos ressaltar as contribuições do historiador Pablo Macera em seus já clássicos ensaios: *El probabilismo en el Peru durante el século XVIII e Linguagem y modernismo peruano del século XVIII* (Lima, UNMSM, 1963). Igualmente, desde uma ótica antropológica, os trabalhos de Emilio Mendizábal Lozack: *La pasión racionalista andina* (Lima, UNMSM, 1976) e de Jürgen Golte: *La racionalidad de la organización andina* (Lima, IEP, 1980).

## Tópicos discursivos

Entre o final do século XVI e a segunda metade do século XVIII a pesquisa detectou a presença constante de três grandes tópicos discursivos ao redor dos quais nossos pensadores coloniais articularam seus discursos e debates, como se buscassem encontrar neles uma sorte de «fundamento» de nossas representações, identidades e diferenças.

Em primeiro lugar, o *tópico naturalista*, isto é, a remissão de todos nossos discursos a um estado ou ordem natural que se supõe originário, como se os elementos naturais (o lugar geográfico, a cor da pele, as relações de consanguinidade, etc.) fossem signos inapeláveis de nossas

Foto: Daniel Malpica.

identidades e diferenças culturais.

Em segundo lugar, o tópicoprovidencialista de nossos relatos históricos, com o qual se pretende dar algum «sentido» ou «destino inexorável» às nossas representações dos acontecimentos como encarnação de alguma força ou designio sagrado que transcende às circunstâncias e atores individuais em pró de algum destino teleológico.

Um terceiro tópico está dado pela presença constante de uma áurea messiânica com a que associamos nossos discursos ao poder sobre os demais. A presença reiterada deste rasgo retórico em nossa atividade discursiva nos sugere a existência de um *tópico evangelizador* ou *civilizador* do discurso, como componente decisivo para a socialização de um discurso qualquer.

Estes debates se iniciaram no contexto da estabilização da sociedade colonial (com as «novas leis» e a «extirpação de idolatrias») que originou uma renovadora sociedade multicultural onde os códigos de convivência herdados do mundo andino e europeu se tornaram insuficientes para articular regras consensuadas de uma convivência intercultural.

### Sobre a filosofia natural

O primeiro em ser problematizado foi o horizonte cosmológico herdado da fusão do velho mundo grego-latino, árabe e judeu-cristão, que articulou a convivência das comunidades europeias e ibéricas em particular durante a expansão do mundo medieval.

Porém na América (assim como na China e Índia), a cosmologia clássica confrontou uma nova e mais complicada experiência de integração intercultural. Os europeus se encontraram com formas de vida que não se estruturavam ao redor de um único «texto sagrado», nem compartilhavam um único «panteão religioso universalista», nem organizavam sua racionalidade a partir de categorias conceituais de uma universalidade metafísica, tal como compartilhavam a cultura antiga europeia, a árabe e a judia.

Da crítica da filosofia natural antiga europeia surgiram os grandes debates modernos dos séculos XVII e XVIII entre os partidários da novíssima filosofia mecanicista da natureza e os seguidores da filosofia organicista da natureza. Ambos procuravam um cosmos unificado que incluísse os mundos até então ignorados.

Em torno a este debate naturalista, selecionamos dois textos do padre jesuíta José de Acosta: *História natural y moral de las Indias* (Sevilla, 1590) e *De Procuranda Indorum Salute* (Salamanca, 1589). Igualmente, fragmentos da obra de Nicolás de Olea: *Summa Tripartita Scholasticae Philosophiae* (Lima, 1694) e de Joseph Eusebio Llano y Zapata: *Resolución Physico-Mathematica sobre la formación de los cometas y los efectos que causan* (Lima, 1743).

Llano y Zapata culmina quase um século de desenvolvimento da nascente ciência moderna no Peru, iniciado na segunda metade do século XVII a partir de três fatores: a consolidação da cátedra de Prima de Matemáticas na San Marcos, o cargo do Cosmógrafo Maior do reino (1618-1873) e a edição regular de publicações científicas a partir dos anos 1654-1665, quando Francisco Ruiz Lozano publicou seis repertórios ou observatórios astronômicos e um *Tratado de cometas* [Lima,

1665]. Recordemos que o debate sobre os cometas foi o ponto que desatou o início da revolução copernicana da ciência moderna. Após o descobrimento da América, olhar ao céu adquiriu de repente grande interesse econômico e político.

Como uma amostra da crítica ao mecanicismo cartesiano no Peru, incluímos um manuscrito anônimo do século XVIII (doc. 28) titulado: *Papel sobre la Física de Descartes*. A isso anexamos fragmentos de uma obra clássica de nossa tradição organicista: Hipólito Unanue: *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre* (Lima, 1805; Madrid, 1815).

### Sobre a filosofia da linguagem

A necessidade de construir uma comunidade de falantes em um mundo multicultural conduziu a novos problemas. O segundo grande debate filosófico identificado, é o que se sustentou sobre «os universais lógico-linguísticos», condição de possibilidade da comunicação e convivência em uma sociedade multi-lingue.

O fracasso da primeira evangelização expôs o problema de buscar em outra esfera a possibilidade de uma mudança no imaginário indígena que permitira «desagregar (desarraigar) de seus entendimentos que não há nenhum outro Deus, nem há outra deidade, e sim uma». Segundo Acosta, dita mudança resultava «difícil», pois implicava desterrar as idolatrias sobre coisas particulares, «reprovando seus erros em universais»<sup>4</sup>.

Para Acosta a idolatria não se devia à carência de «razão natural» dos mexicanos e peruanos, e sim a uma certa «propriedade das línguas índicas», que consiste na sua carência de universais metafísicos, por ser línguas restringidas a uma lógica de primeira ordem: «De coisas espirituais e pontos filosóficos têm grande penúria de palavras [...] careciam do conhecimento destes conceitos». Por isto manifestava que: «muito maravilhou que [...] não tivessem vocábulo próprio para nomear Deus [...] se queremos na língua de índios achar vocábulo que responda de Deus, como em latim responde *Deus* e em grego *Theos* e em hebreu *Él* e em arábigo *Alá*; não se encontra este na língua do Cusco, nem na língua do México»<sup>5</sup>.

Como questionar então as idolatrias andinas sobre entes particulares, sem dispor sua língua de termos universais? O transfundo deste enigma girava ao redor da solução dos problemas tipicamente modernos. Por um lado o chamado «problema da tradução» (caracterizado a meados do século XX por Jakobson como «comunicação inter-linguística ou inter-semiótica») ou da «comunicação» (batizado por Chomsky como «problema de Descartes»), na medida em que se apresenta o seguinte problema: como é possível aceder ao conhecimento de outras mentes?

Como construir uma «língua geral» cuja recopilação e composição lexicográfica fosse regada por uma sintaxe universal que permita a comunicação evangelizadora de *universais intencionais*?

Neste debate reunimos fragmentos de seis textos cruciais em disputa. Em primeiro lugar, da edição latina do livro de Jerónimo de Valera: *De la naturaleza de los predicables, de sus propiedades segundo Porfirio, junto con las cuestiones del sutilísimo D. Escoto* (Lima, 1610).

Em segundo lugar, a *Summulae*, de Cristóbal de Roa Albarracín, e a doutrina dos termos «não significativos». Em terceiro lugar, do livro de Ildefonso de Peñafiel: *Cursusintegri Philosophici, tomusprimus: Disputa II. Sobre la naturaleza y propiedades del universal* (Lugdini, 1653). Em quarto lugar, do livro de Juan Espinosa Medrano: *Philosophia Thomistica Seu Cursus Philosophicus. Tomus prior* (Romae, 1688). Em quinto lugar, um amplo fragmento da obra do cosmógrafo jesuíta Juan Ramón Conink: *Cubus et sphaera geometrica duplicata* (Lima, 1688). Finalmente, da obra do jesuíta José de Aguilar: *Cursus philosophicus dictatus Limae. Tomus Tertius. Tractatus in libros methaphisicae* (Sevilla, 1701).

### Os limites da linguagem e da mística

Este debate conduziu a outro problema clássico da filosofia moderna: o dos «limites da linguagem que por sua vez abriu outro caminho a «mística». Uma espécie de alternativa na sombra (associada ao fantasma do solipsismo) aderida à metafísica moderna do sujeito, desde Descartes, Leibniz e Berkeley até o mesmo *Tractatus*, de Wittgenstein, a inícios do século XX.

A literatura mística, ao contrário da escolástica, abandona ou olha com cepticismo a via conceitualista da filosofia teórica e de certo modo se aproxima à filosofia prática.

A mística consiste em um tipo de experiência da consciência que não se produz pela sensibilidade ou pela razão natural, e sim é de caráter transcendental. Uma consciência que ilumina desde fora deste mundo escuro, como mostra a emblemática metáfora da escuridão mundana de Ignacio de Loyola: «ilumina um mundo escuro que não se compreende a si mesmo».

Como fato linguístico, o discurso místico constitui um desafio aos limites da linguagem: mostrar aquilo de que não se pode falar com clareza, como «escrituras que carecem do sentido corporal». Nesta esta parte incluímos longos fragmentos do livro do místico limenho Antonio Ruiz de Montoya: *Sílex del divino amor y rapto del ánima en el conocimiento de la primera causa* (Lima, 1650).

### Sobre a filosofia moral

O terceiro grande debate se situa no terreno da filosofia prática e tem por eixo a doutrina moral do probabilismo. Encontramos uma de suas primeiras expressões públicas no Peru no jesuíta Diego de Avendaño (1594-1688). O texto selecionado pertence a seu monumental *Thesaurus indicus* (Amberes, 1667-1686, seis volumes).

A polémica desatou verdadeiros escândalos públicos de ordem religiosa (a tentativa de condenar o probabilismo no VI Concílio Limense de 1772, sob a acusação de «laxismo» moral) e também de ordem política (a expulsão dos jesuitas pela *Pragmática Sanción* de Carlos III de 7 de setembro de 1767, acusando-os de avalizar o «regicídio»).

O «pecado» do probabilismo consistiu em transladar grande parte dos juízos morais e políticos à esfera da opinião e, portanto, não sujeitá-los a algum imperativo categórico e sim aos motivos contextuais: as circunstâncias que originam o ato moral. Avendaño adota o que Muñoz García denomina uma «moral de situação». «Consequência do probabilismo é a casuística, opção oposta

ao rigorismo», daí a acusação de «laxismo» com que foi estigmatizado o probabilismo como «causador de todos os males do Peru» por parte dos fundamentalistas morais.

São incluídos dois textos que assinalam a disputa do probabilismo: em primeiro lugar, o texto anti-probabilista do advogado da Real Audiência de Lima Francisco Álvarez<sup>6</sup>. O outro documento é um manuscrito inédito do século XVIII, de autor desconhecido, contrário à condena do probabilismo, que circulou clandestinamente em Lima durante o VI Concílio Limense de 1772, titulado: *La antorcha luminosa*.

### Sobre a natureza do poder político

O quarto debate se refere à esfera da filosofia política. Dois tópicos dos anteriores debates confluem nos discursos políticos sobre o poder: 1) a representação organicista da sociedade e o Estado como um todo e 2) o caráter sagrado do Estado como cabeça providencial do corpo social para articular uma comunidade multicultural e unificar seus fins transcendentais.

Foram selecionados textos de Diego de Avendaño: *Thesaurus Indicus* (Amberes, 1668) capítulo I: «Si se puede dudar del derecho de los Reyes Católicos sobre las Indias» e do livro de Antonio de León Pinelo: *El paraíso en el nuevo mundo* (Madrid, 1656). Igualmente, fragmentos do livro de Vitorino Gonzales Montero y del Águila: *Estado político del Reino del Peru* (Lima, 1742) e do opúsculo de Pedro Joseph Bravo de Lagunas: *Voto consultivo* (Lima, 1755). Finalizamos com fragmentos da legendaria *Carta dirigida a los espanoles americanos* (Londres, 1801) de Juan Pablo Viscardo y Guzmán.

A presença recorrente do paradigma organicista em nossa tradição política foi detectada e estudada muito antes que nós pelo historiador sanmarquino Miguel Maticorena Estrada<sup>7</sup>: «El organicismo, la metáfora del «cuerpo» político-social, ou analogia orgânica, constituiu a base da teoria do Estado e da sociedade em todo o período colonial da América Latina. O «cuerpo místico» de San Pablo deu passo ao «cuerpo político» ou «cuerpo moral-político» de Francisco Suárez» e se transformará na América Latina em «cuerpo de nación», metáfora naturalista, duramente criticada por Hobbes e por toda a tradição contra-actual moderna, por suas consequências autoritárias.

\* Profesor principal de la Escuela Académico Profesional de Filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) desde 1978. Es profesor visitante en la Facultad de Derecho José María de Hostos, de Puerto Rico, desde 2005. Editor de la serie Cuadernos de Filosofía de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM (1995-1998).

1 *A complicada história do pensamento filosófico peruano. Séculos XVII-XVIII (seleção de textos, notas e estudos)*, de José Carlos Ballón, Edições da Vice Reitoria Acadêmica da Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Universidad Científica del Sur (Fundo Editorial), 2011. Tomo primeiro: 671 pp. Tomo segundo: 767 pp. <http://vrcademico.unmsm.edu.pe/index.php/portada>

2 Basadre, Jorge; *História de la República...* 6ª ed., Lima, Ed. Univ., 1970, t. XVI.

3 Belaunde, Víctor Andrés; *Meditaciones peruanas*. Lima, P. L. Villanueva Ed., 1963, p. 18.

4 Acosta, *História natural y moral...*, ob. cit. Lib. V, cap. III, p. 142.

5 Acosta, *De Procuranda Indorum...*, ob. cit., Lib. IV, cap. IX, p. 518.

6 Publicado no início do livro *Idea sucinta del probabilismo...* (Lima, Imprensa Real: Calle de Palacio, 1772, 206 pp.).

7 Maticorena Estrada, Miguel; *O conceito de corpo de nação do século XVIII*. Lima, UNMSM, 1974.

# ANTONIO CISNEROS

## AS ESCALAS DA VIAGEM

Peter Elmore\*

A poesia de Antonio Cisneros tem em todas suas escalas o signo da viagem. Dá conta de uma escritura que se desloca nas águas da história coletiva e da experiência pessoal. Traça as vicissitudes e as aventuras de um sujeito ao mesmo tempo único e plural.

Figura central da chamada Geração do 60 no Peru e autor de uma das obras poéticas mais importantes na literatura contemporânea de língua castelhana, Antonio Cisneros (Lima, 1942) deixou de estar ente nós no dia 6 de outubro de 2012. Sua poesia, desde *Destierro* (1961) até *Un cruceiro a las islas Galápagos* (2005), tem em todas suas escalas o signo da viagem. Da distância e dos encontros, dos extravios e dos achados, dá conta de uma escritura que se desloca sem temor e com graça nas águas —poucas vezes mansas, quase sempre turbulentas— da história coletiva e da experiência pessoal. Carta de navegação o caderno de bitácora, a poesia de Antonio Cisneros traça as vicissitudes e as aventuras de um sujeito ao mesmo tempo único e plural.

«O porto /quase chegou / até os barcos», declarava, com lacônica serenidade, a voz poética no livro do noviciado, publicado quando o poeta tinha 19 anos. Quarenta e quatro anos mais tarde, um falante febril e clarividente diz, no primeiro poema em prosa de *Um cruzeiro às ilhas Galápagos*: «Não é nesses meandros, onde vivem os peixes de água doce, que eu o grande capitão *broadcaster contratado por tarefa*, com cem pesos por mês enquanto e cento e trinta quando estou em terra, senti terror pelo que resta de minha ordinária vida». Significativamente, entre os cenários emblemáticos da poesia de Cisneros destacam as ribeiras e os litorais: bordas cambiantes que unem e deslindam, margens onde se decidem os destinos e se realizam os balanços. Os pontos de partida e os destinos convidam a examinar uma existência que se descobre no tempo e suas mudanças. É o que se adverte já nos títulos mesmos de «Entre o embarcadouro de San Nicolás e este grande mar» e «Medir e pesar as diferenças a este lado do canal», dois poemas esplêndidos de *Canto cerimonial contra um urso formigueiro* (1968), que ganhou o Prêmio Casa das Américas, de Cuba, quando este era o galardão mais prestigioso para a poesia em castelhano.

Cisneros, quem erradamente foi visto como expoente de uma poesia meramente conversacional e centralizada na vida simples de todos os dias, foi um poeta que se deslocou com soltura por um amplo espectro expressivo e formal: flexível e abrangente, a poesia de Cisneros —vital e culta, coloquial e arcaizante, épica e confessional, cosmopolita e arraigada na vida peruana— molda e funde materiais em aparência dispare. O âmbito da escritura compreende, folgadoamente, tanto a longa duração

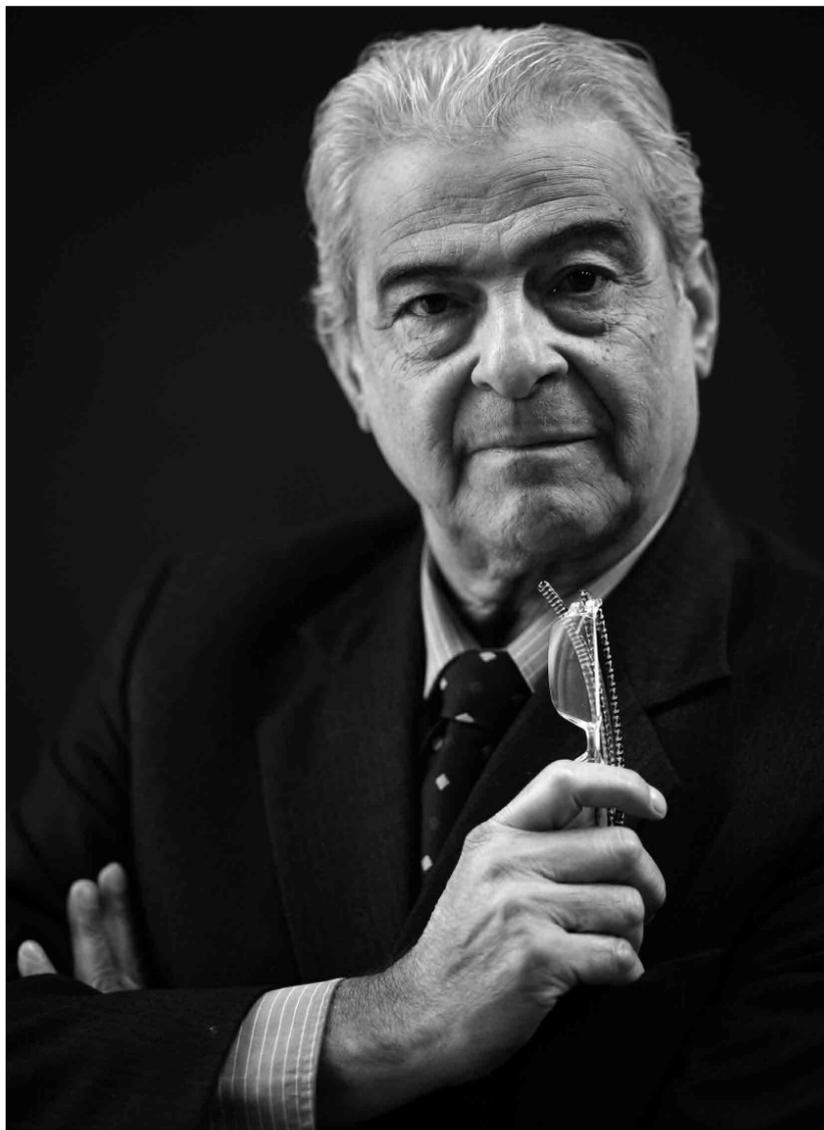


Foto: Mayu Mohanna

Último retrato de Antonio Cisneros. Lima, setembro de 2012

histórica como a atualidade doméstica. Resistente a dividir-se entre o impulso cívico e a meditação intimista, o poeta não cede ante a falsa oposição entre a realidade social e a experiência pessoal: a primeira pessoa da poesia se converte em uma assembleia de vozes e em um teatro de perspectivas. Em Ezra Pound e, principalmente, em Bertolt Brecht, Cisneros encontrou chaves e propostas que teria que elaborar criativamente.

Através do monólogo dramático e de um elenco versátil de presenças, o poeta amplia a órbita de sua expressão.

Já em *David* (1962), o rei poeta é a pessoa (*pessoa*, no teatro clássico latino, designa a máscara do ator) que representa o drama de sua vida e o submete ao juízo alheio. Em *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* (1986) uma figura bíblica —Susana, perseguida e fustigada pelos «velhos repelentes»— e um poeta de renome universal —um Goethe que, em sua velhice, não esquece «o vivo desejo por Annette»— são os outros em os que se refrata o poeta. No

segundo livro de Cisneros, *David* é um ser complexo e, por isso, resistente aos clichês e às fórmulas: herói e adúltero, monarca e poeta, o personagem recebe, segundo seus atos e atitudes, a solidariedade ou o questionamento de seu cronista.

A simpatia ou o sarcasmo tingem a imagem do rei, mas a imagem mais plena e genuína do David de Cisneros (ou de Cisneros em David) se revela quando toma a palavra, como em «Canto ao Senhor»: «Estou acostumado ao amor, / no entanto conheço teu silêncio». A oração precede em mais de uma década a uma das obras principais de Cisneros, *El libro de Dios y de los húngaros* (1975), que acolhe a vivência da conversão religiosa e onde aparece «Domingo em Santa Cristina de Budapest e fruteira ao lado», talvez o poema mais formoso —por sua clara dicção, pelo modo em que sustenta um tom jubilosamente cerimonial e pela impecável plasticidade das imagens— que escreveu Cisneros.

*Comentarios reales* (1964) foi o livro que seguiu a *David*. Depois da incursão heterodoxa na história sa-

grada, tocava o turno à intervenção polêmica na história nacional. A alusão risonha à obra do Inca Garcilaso de la Vega exhibe o propósito questionador do poeta, que aos 22 anos recebeu por este volume o Prêmio Nacional de Poesia. A homenagem mais assídua, no entanto, foi a da imitação: as revisões versificadas do passado peruano se multiplicaram a partir do exemplo de *Comentarios reales*. O engenho crítico de Cisneros se brilha, principalmente, nos satíricos (como, entre outros, «Oraciones de un señor arrepentido» ou «Descripción de plaza, monumento y alegorías en bronce»). É notável também seu laconismo, a contenção da palavra poética, que foi um antídoto necessário contra a retórica frondosa dos epígonos de Neruda de *Canto general* ou do Vallejo de *España, aparta de mí este cáliz*. Em *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981), Cisneros retoma o olhar histórico e a vontade crítica de *Comentarios reales*, porém retifica a escala e os procedimentos do projeto: as vozes dos poemas —salvo a do último, o excelente «Entonces en las aguas de Conchán (verano de 1978)»— propõem versões estilizadas dos testemunhos oferecidos por informantes de uma comunidade camponesa, de antiga memória e agônico presente, na costa sul de Lima.

Aos 26 anos, com *Canto cerimonial contra um urso formigueiro*, Cisneros publicou um dos livros mais importantes da poesia latino-americana do século XX. Destra interpelação de certa idiosincrasia limenha, encarnada no maledicente «oso hormigueiro», o poema é uma toma de posição —aguda e ferozmente irônica, mas também nostálgica e emotiva— ante o ambiente familiar, a própria biografia e a cidade na qual se criou o poeta. «E tive uma garota de pernas muito finas. E um ofício / y esta memória —flexível como uma ponte de barcas— / que me amarra / às coisas que fiz e às infinitas coisas que não fiz, / a minha boa ou má sorte, aos meus esquecimentos. / Que foram ganhos ou perdidos entre estas águas. / Lembra, Hermelinda, lembra-te de mim», dizem os versos finais de «Crónica de Lima». Em *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, o falante lírico é protagonista e testemunha: o eu confessional tem a densidade e o perfil de um personagem, de uma presença ativa no teatro do mundo. A tragicomédia na que atua —e na que se decide o destino de sua palavra— é a da comunicação. Assim, o canto cerimonial da poesia combate a quem, com sua má fé, vicia o diálogo social. Outra urbe —Londres, que é onde

## RÉQUIEM

### IV

Sea este cordero a la norteña / alegre y abundante / como los bares el viernes por la noche.  
Siempre esté con nosotros, es decir, / en nuestro corazón, / pero también en nuestro calmo vientre.  
Compasivo y sabroso sepa ser / en el lecho de muerte, / donde cesan la gula y la memoria.  
Sea el cordero / símbolo y consuelo. Agnus Dei.  
Sea eterno el cordero / con sus papas doradas partidas en mitad.  
Mas no se tenga / por cosa de comer y digerir.  
Sea solo un farol, una bengala / en medio de los fondos submarinos.  
Algo en la mano para esa travesía / tan oscura y feroz como un mandril.

En *Las inmensas preguntas celestes*, Lima, Jaime Campodónico, 1992.

## RÉQUIEM

### IV

Seja este cordeiro à nortenha / alegre e abundante / como os bares nas sextas-feiras à noite.  
Sempre esteja conosco, quer dizer, / no nosso coração, / mas também em nosso calmo ventre.  
Compassivo e saboroso saiba ser / No leito de morte, / onde cessam a gula e a memória.  
Seja o cordeiro / símbolo e consolo. Agnus Dei.  
Seja eterno o cordeiro / Com suas batatas douradas cortadas pela metade.  
Mas não se tenha / por coisa de comer e digerir.  
Seja só um farol, uma bengala / no meio dos fundos submarinos.  
Algo na mão para essa travessia / tão escura e feroz como um mandril.

Em *Las inmensas preguntas celestes*, Lima, Jaime Campodónico, 1992.

o poeta escreve seu livro— se apresenta também como cenário da fala e da experiência, em poemas como «Karl Marx. Died 1883 aged 65» ou «Kensington, primeira crônica».

O esgotamento da primeira aventura europeia do poeta é o sustento existencial de *Como higuera en un campo de golf* (1974), o mais voluminoso dos livros publicados por Cisneros e sem dúvida o mais cáustico de todos. Os poemas de desamor (como «Cuatro boleros marroqueros» ou «Dos sobre mi matrimonio uno») e os de balanço da vida de expatriado (como «Londres vuelto a visitar, arte poética 2» ou «A dedo até Florencia») são imprescindíveis na mais sumária das antologias de Cisneros. Apesar de sua excelência formal, o livro se encontra ante um beco sem saída: o desencanto cobre tudo, incluindo a poesia mesma.

Para que a travessia continuasse, foi necessário o retorno à fé: o verbo renasce—celebrante e solidário, sereno e íntimo— em *El libro de Dios y de los húngaros*. Poesia religiosa de alta lei, como a dos sonetos à Virgem, de José Lezama Lima, ou a de *Telescopio en la noche oscura*, de Ernesto Cardenal, é a de *El libro de Dios y de los húngaros*. É também a de *Un crucero a las islas Galápagos* (2005), um dos livros de poesia mais brilhantes, imaginativos e complexos de nossos tempos. Entre *El libro de Dios y de los húngaros* y *Un crucero a las islas Galápagos* se encontra *Las inmensas preguntas celestes* (1992), cuja atmosfera de crise e inquietação replica, nas circunstâncias da guerra interna e da crise econômica que devastaram o Peru na década de 1980, o clima sombrio de *Como higuera en un campo de golf*.

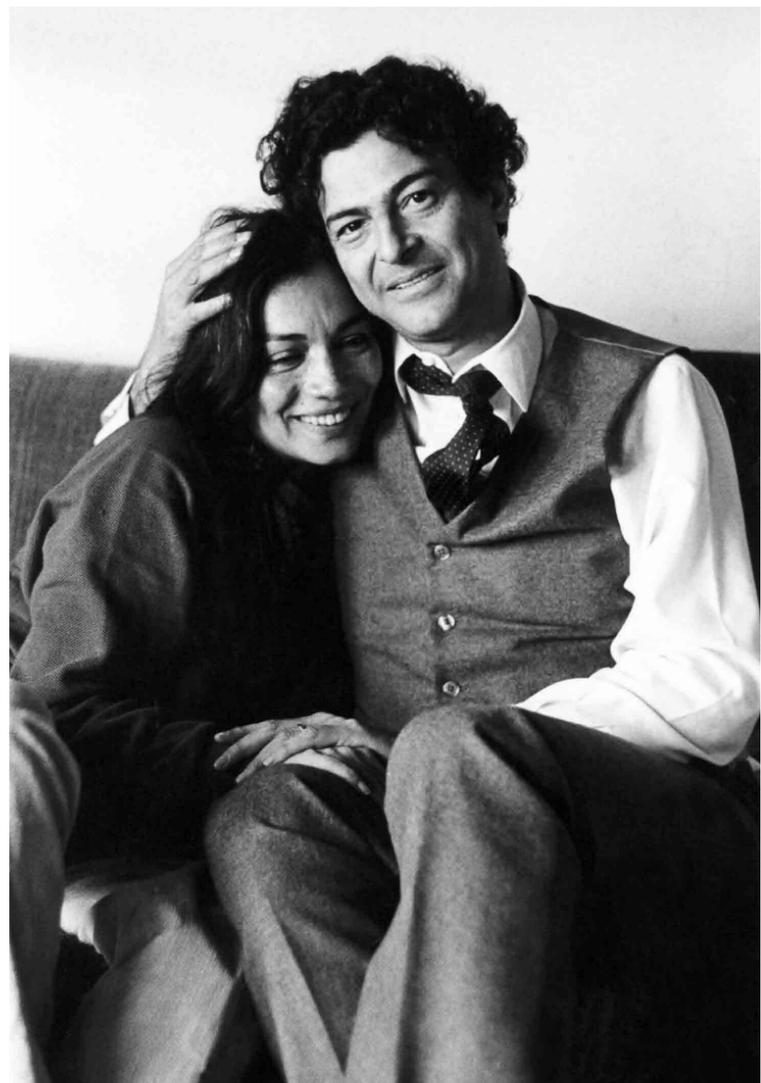
Em *Un crucero a las islas Galápagos*, a concentração em quadros dramáticos ou cenas líricas define os poemas em prosa, cujo ímpeto leva aos confins da memória e ao além. O eu poético—que se figura como um navegante ao mesmo tempo

alucinado e lúcido— observa com olhar de vidente, de modo que não é somente o formato do poema em prosa o que vincula este volume com *Iluminaciones*, de Arthur Rimbaud. Em todos seus destinos—os do passado distante, da atualidade e da ultra tumba—, o testemunha reconhece a paradoxal presença do além: o horizonte da nostalgia ou o da antecipação apocalíptica orientam a travessia. A imaginação poética privilegia os litorais e os vastos espaços aquáticos: o signo de *Un crucero a las islas Galápagos* não é o estancamento, e sim a aventura.

O olhar do viajante sentimental e crente abrange, em *Un crucero a las islas Galápagos*, vários tempos e diversos planos: é por isso, múltipla e panóptica. No livro, a memória e a fantasia distinguem a pessoa poética, mas o que em última análise a define é o corpo. Como Jorge Eduardo Eielson ou César Vallejo, para falar de duas figuras-chaves da modernidade poética no Peru, Cisneros entende em sua poesia que o drama humano é, num sentido radical, um drama somático. A dor e o prazer—o *pathos* e a paixão— são pulsões encontradas, porém da mesma natureza: os mistérios da carne são problemas do espírito. Nada ilustra o anterior de um modo mais trágico que o instante da morte, uma e outra vez conjurado nas páginas de *Un crucero a las islas Galápagos*.

Em meio século de trajetória, a poesia de Antonio Cisneros se revela como uma exploração das escalas e das transformações de uma consciência criadora e crítica que se põe imaginativamente em cena para, ao mesmo tempo, interrogar os limites da identidade pessoal, as demandas da história e as possibilidades comunicativas da palavra lírica.

\* Sua publicação mais recente é a edição e prólogo de *Antología poética*, de Antonio Cisneros, na coleção Aula Atlántica do Fundo de Cultura Económica (México D. F., 2012). É autor de vários livros de ensaio e narrativa. É catedrático na Universidade de Colorado, Estados Unidos.



Com sua esposa Nora Luna, 1984.

Foto: Jorge Deustua

## Últimas publicações e homenagens póstumas

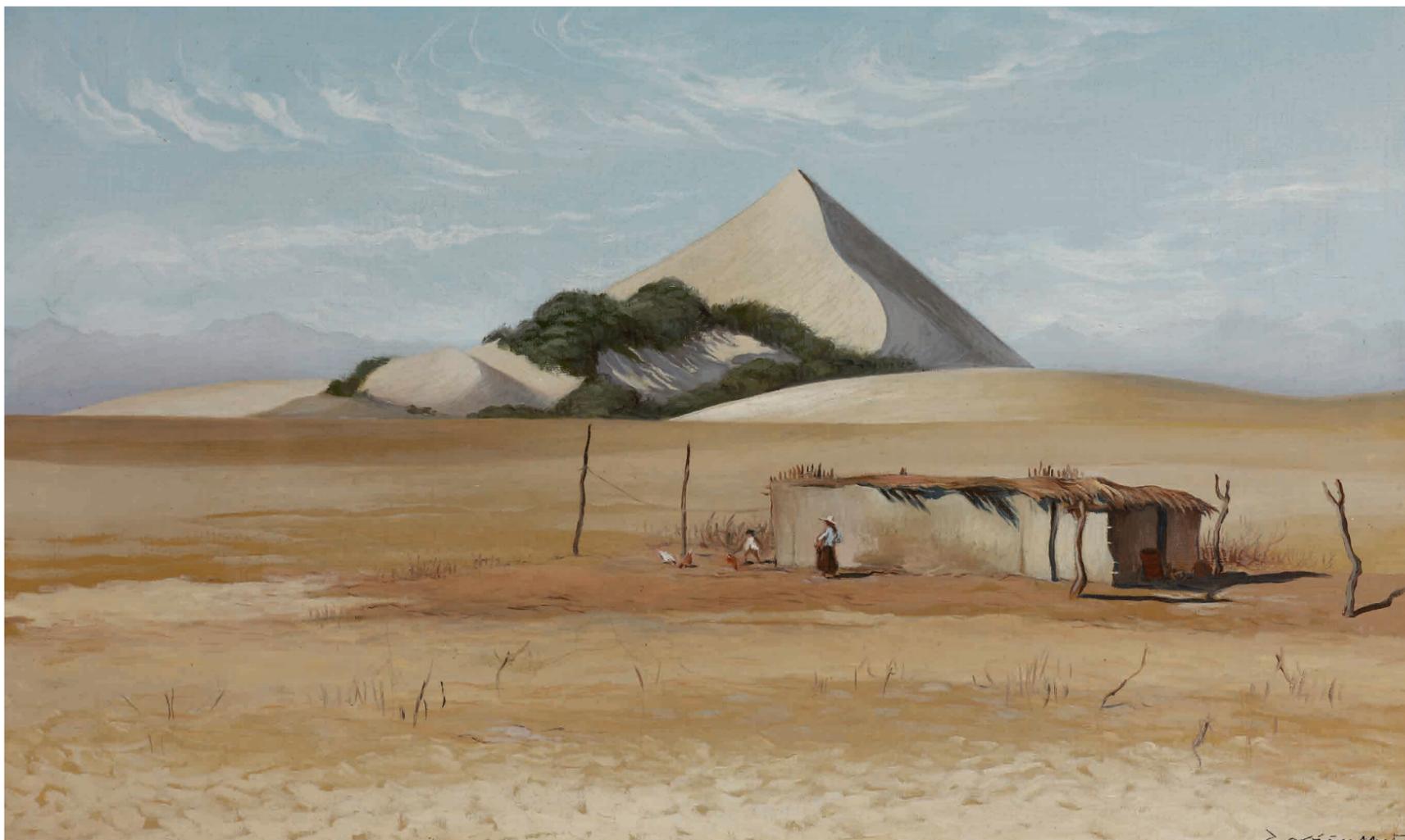
Antonio Cisneros chegou a supervisionar a reedição de seus livros *Como higuera en un campo de golf* (Barcelona, Kriller71, 2012), *Propios como ajenos* (México D. F.: UNAM, 2012) y *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (Lima: Peisa, 2012). Viu também a reedição de *Antología poética* (México D. F., FCE), editado e prologado por Peter Elmore, que foi apresentado postumamente pela Embaixada do México na Municipalidade de Miraflores. O Ministério das Relações Exteriores do Peru rendeu homenagem ao poeta e organizou uma exposição sobre sua obra no Centro Cultural Inca Garcilaso, onde foi diretor desde 2005 até a data de seu falecimento. A Biblioteca Nacional do Peru dedicou-lhe um número especial de sua revista *Livros & Artes*.

---

# TEODORO NÚÑEZ URETA

---

Em 2012 se celebrou o centenário do nascimento de Teodoro Núñez Ureta, um dos mais importantes artistas da escola de Vargases Llosa de Arequipa realizaram exposi



# A: UM RETRATO DO PAÍS

la costumbrista do Peru. A galeria Pancho Fierro da Municipalidade de Lima, o Museu da Nação e a Biblioteca Mario ções retrospectivas de sua obra excepcional.

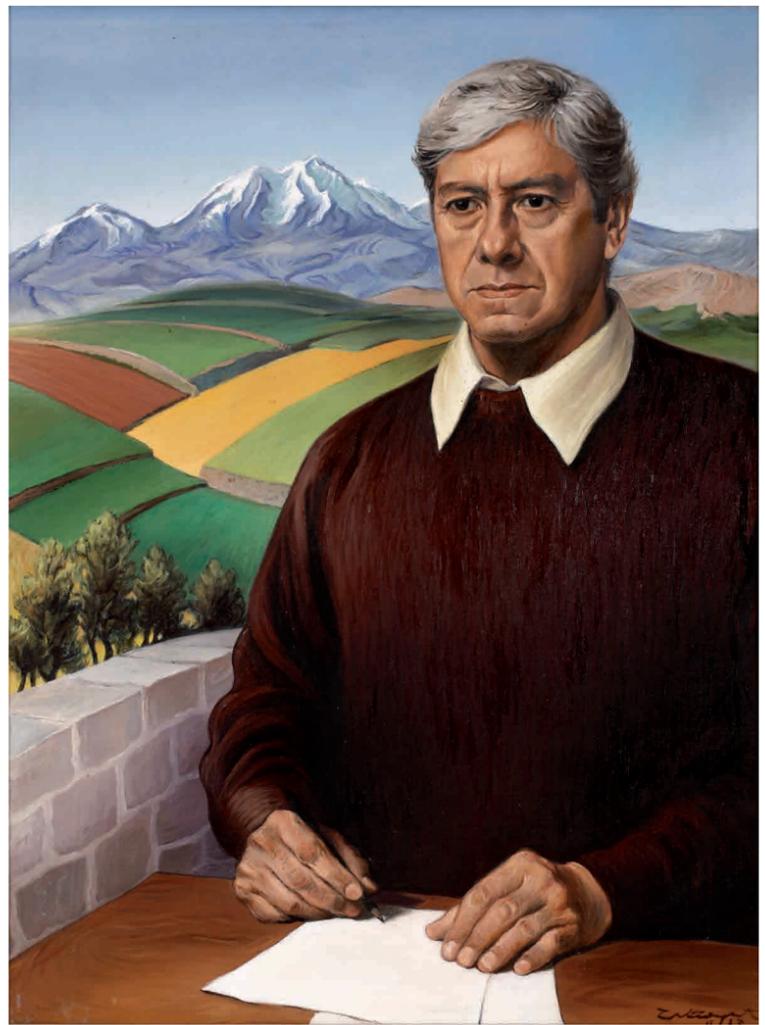
**T**eodoro Núñez Ureta (Arequipa, 1912-Lima, 1988) foi um dos mais versáteis artistas plásticos contemporâneos. Com sustentada habilidade dominou gêneros pictóricos diversos — a aquarela, o óleo, o pastel, o desenho, o mural ao fresco—, transmitindo através deles seus sobressalentes dotes de colorista, desenhista e perspicaz esquadriinha a alma de seu povo, vislumbrada através das variadas formas da realidade. Sua aventura vital na arte foi um permanente reencontro com as raízes simples e claras do ambiente social de sua infância, adolescência e juventude: a Arequipa da primeira metade do século XX, que mantinha uma estreita vinculação entre o universo rural de sua formosa campina e a ainda aprazível atmosfera cotidiana daquela urbe que em 1950, ano em que se translada a Lima, não somava mais de duzentos mil habitantes. Atmosfera atravessada cada certo tempo por convulsões políticas e sociais do país. Precisamente, o precoce compromisso de Núñez Ureta com as correntes renovadoras de sua região lhe custou o desterro ao Chile, onde permaneceu em 1932 e 1933. Não há dúvida que a aguda observação dos camponeses e gente humilde de sua terra, o irônico olhar auscultador das labirínticas penumbras dos corredores e salas de espera das audiências judiciais, a experiência de ver com olhos burlões os “politiqueiros” vendedores de ilusões, junto com suas leituras universitárias, suas viagens e seu entusiasta denunciador e rebelde, nutriram seu pincel para pintar, como ele mesmo o assevera, «sem “falsos patriotismo”, sem declamações, sem óculos de turista: ao país com sua gente, sua paisagem, sua esperança, sua grandeza...».

Extrato do prólogo de *Teodoro Núñez Ureta: pintura mural*, de Luis Enrique Tord, Lima, Fundo Editorial do Banco Industrial do Peru, 1989.

#### LEGENDAS:

1. *Paisagem iqueña*, 1957. Fotografia de Daniel Giannoni. Cortesia da Municipalidade de Lima.
2. *Autoretrato*, 1982. Fotografia de Daniel Giannoni. Cortesia da Municipalidade de Lima.
3. *A cidade de Arequipa*. Mural ao fresco. 1950. Localizado no antigo hotel de turistas de Arequipa. Cortesia do Fundo Editorial do Congresso da República.

2



# A COZINHA AIMARA

A cozinha sul andina do Peru tem entre suas fontes inspiradoras a antiga tradição do povo aimara. Um recente livro do antropólogo Hernán Cornejo busca suas raízes na edição bilingue aimara-espanhol, publicada pelo Fundo Editorial da Universidade San Martín de Porres.

A cozinha aimara é uma das cozinhas étnicas mais importantes da América do Sul, um patrimônio cultural vivo, com sofisticadas técnicas de cocção, regras culinárias, forte simbolismo que pode evidenciar hierarquias, prestígio social, ressaltar antigos e novos papéis sociais, organizar e homogeneizar os homens em grandes comidas cerimoniais. Maneja critérios funcionais, intencionalmente pode mobilizar os sentidos, moldar condutas, equilibrar comportamentos, ativar o funcionamento dos órgãos do corpo [...].

É uma cozinha com história, onde ainda se pode reconhecer vestígios e estilos culinários dos antigos pucaras, tiahuanacos, puquinas, uros, lupacas, chiriguano e pacajes, profundamente arraigados ao sentir do povo. Suas panelas de barro, recipientes de pedra, morteiros, moedores e vasos cerimoniais testemunham o tempo. Desde os primeiros homens que chegaram ao Altiplano até nossos dias, os aimaras edificaram uma cozinha com um repertório de surpreendentes sabores e técnicas de preparação que muito bem podem ser utilizados no mundo moderno.

No Peru, especificamente nos departamentos de Puno, Tacna, Moquegua e Arequipa, se pode distinguir estilos culinários altamente diferenciados por seus sabores, estilos e estética. Este livro permite recuperar a simbologia e receitas da cozinha aimara do Peru e particularmente as técnicas de coação, discrições e excessos no tempero, preparações virtuosas, sofisticadas regras gastronômicas e formas encobertas de modernidade, tolerância e assimilações com cozinhas cosmopolitas.

## A cozinha aimara de Puno

É uma cozinha que se caracteriza pela simplicidade e por manter o sabor natural dos alimentos. Não se complica com excessivos temperos e frituras. A cozinheira aimara de Puno se esmera em dominar ao máximo os tempos de coação para que seus pratos não fiquem excessivamente cozidos e nem percam o sabor original de seus ingredientes. Estas guerreiras do sabor se caracterizam por preparar majestosos caldos e guisados delicados com sabores extremos, e destacam, além disso, por ser expertas em comidas cerimoniais e de cálculo preciso para alimentar a grandes multidões.

Em Puno os aimaras vivem nos povoados de Tilali, Conima, Moho, Rosaspata, Vilquechico, Huancané, Juliaca, Puno, Llave, El Cpanelao, Chucuito, Yunguyo e Sandia. Os pratos que em sua maioria se preparam nestes povoados são os caldos a base de peixes do lago Titicaca, como *carachi* (peixe nativo do lago), e também os suculentos e inesquecíveis caldos de cabeça de carneiro que alimentam todo o povoado nos dias



Foto: Jean-Louis Conterre

de festa e feira. Também ressaltam os guisados magistrais e venerados como o huaicani, matasca, thimpo, picante e o legendário *olluquito con charqui*. A eles deve acrescentar-se os soberbos pratos de festa como o leitão ao forno, variedade de assados e irreverentes rocosos recheados com muita vitalidade e harmonia

## A cozinha aimara de Tacna

É uma cozinha que soube conservar muito a essência da tradicional gastronomia aimara, devido à proximidade com os povoados de Puno. A principal característica desta zona aimara é a preponderância de pratos a base de frituras. As cozinheiras aimaras de Tacna não têm nenhuma timidez na hora de temperar suas preparações, pois apelam a sofisticados sistemas de cocções e frituras. Sua habilidade está em lograr preparações virtuosas cheias de combinações em carnes e batatas desidratadas.

Em Tacna os aimaras vivem nos povoados de Tarata, Ticaco, Sitajara, Susapaya, Chucutami, Turacachi, Estique-Pampa, Chucutami, Ticaco, Candarave, Curibaya, Quilahuani, Huanuara, Cairani, Ilabaya, Camilaca, Calana, e nas agrupações humanas marginais de Alto da Alianza e Nueva Esperanza. Os pratos que mais ressaltam e se distinguem por seu selo aimara são o torresmo de lhamas, o leitão ao forno e os soberbos caldos de carneiro.

## A cozinha aimara de Moquegua

Imaginação e sabor caracterizam a culinária aimara de Moquegua. Nela predominam as carnes, milhos e batatas, uma trilogia de sabores que permitem preparar pratos de sabores fortes e consistentes. Em Moque-

gua, os aimaras vêm dos povoados de Carumas, Cuchumbaya, San Cristóbal, Samegua, Sorata, Calacoa e Iscoña. Os pratos que mais se destacam são o assado de alpaca e kanka de lhama. Além disso, nos povoados de Carumas são especialistas na permanente comercialização de frutas secas de pêssegos e queijos.

## A cozinha aimara de Arequipa, valle del Colca

Lentamente vai-se extinguindo a cozinha aimara na cidade de Arequipa. A presença aimara neta cidade está quase extinta, só resta uma grande quantidade de toponímias e ruas com nomes aimaras, inclusive muitos de seus pratos, como o caldo de batata desidratada negra, caldo branco, chairo, chaquetripas, etc., sofreram uma lenta mestiçagem e foram assimilados à grande culinária arequipenha. Porém é necessário ressaltar que nas últimas décadas milhares de migrantes aimaras novamente povoaram massivamente agrupações humanas marginais Cidade Principal, Cerro Colorado, Cidade Blanca, Israel, Miguel Grau e Hunter.

Por outro lado, um importante grupo de aimarafalantes vive no Valle del Colca, especificamente em Caylloma, Tisco, Sibayo, Callalli, Tuti, Canacota, Chivay, Achoma e Maca. Estes aimaras convivem com um mercado emergente de exportação de lãs de auquénidos e também com o turismo. Apesar disso, os



Foto: Juanjo Calvo

últimos aimaras colláguas do Valle del Colca mantêm seus costumes, celebrações, alguns ritos dedicados aos cultivos e festas, com marcados rasgos aimaras, como a dança do Q'amili, Wit'iti ou Wifala, Tuku-tusuy, carnavais, Festa das Cruzes, techamientos de casa, Jenq'aña e Todos os Santos. Os pratos mais destacados dos colláguas do Valle del Colca são os legendários ensopados de milho e cevada, também os assados e torresmos de alpaca e lhama, humitas, mingaus de batatas desidratadas ou farinha de milho, tripas recheadas de sangue, ou jolques (cebiche) de fígado.

Extratos de *A cozinha aimara. Aymarana phayanaña*, de Hernán Cornejo, Lima, Fundo Editorial da Universidade de San Martín de Porres, 2012. Ver [www.usmp.edu.pe/fondoeditorial](http://www.usmp.edu.pe/fondoeditorial).

## RECEITAS

### CALDO DE PAPALIZA

**INGREDIENTES** | 4 porções  
300 gramas de olluco cortado em tirinhas  
250 gramas de carne seca salgada, por de molho 15 minutos antes da preparação  
4 batatas descascadas e cortadas em duas  
1 cenoura cortada ao comprimento  
½ taça de favas verdes  
1 cebola cortada em quadrinhos  
3 colherzinhas de alhos moídos  
1 ramo de salsinha verde  
2 colheres de óleo  
Sal e pimenta a vontade  
2 litros de água



#### PREPARAÇÃO

Numa panela preparar o tempero com óleo, cebola, pimenta, comino e carne seca salgada. Deixar suar e acrescentar água. Cozinhar até que a carne esteja suave e incorporar as verduras e o olluco. Deixar cozinhar por 10 minutos e acrescentar as batatas, retificar o sal. Servir e polvilhar com salsa verde.

### TUNTA RECHEADA COM QUEIJO

**INGREDIENTES** | 5 porções  
20 batatas desidratadas brancas ou *tuntas*, remolhadas na noite anterior  
200 gramas de queijo preferentemente de pária  
1 xícara de leite de lata  
50 gramas de manteiga  
½ colherzinha de anis  
1 racimo verde de cebola  
1 ramo de *muña*  
2 colheres de óleo  
Sal a vontade  
2 litros de água ou até cobrir com água as batatas desidratadas

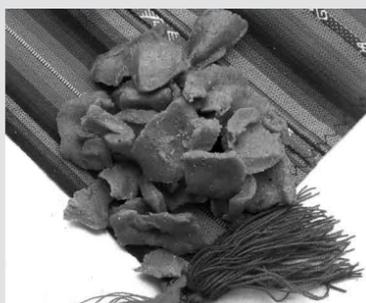


#### PREPARAÇÃO

Na noite anterior lavar e remolhar as batatas brancas ou *tuntas* em um recipiente destapado. Uma hora antes da preparação escorrer a água e reservar no recipiente. Numa panela grande de barro cozinhar as batatas, o racimo verde e o sal a vontade. Esperar uns 20 minutos, logo escorrer a água, acrescentar vários jorros de óleo, esperar de 8 a 10 minutos e retirar a panela. Destapar a panela uns minutos e reservar em outro recipiente, logo cortar pela metade as batatas, untá-los com manteiga, juntá-los com fatia de queijo e reservar uns minutos. Numa panela grande colocar com muito cuidado as batatas recheadas e acrescentar leite, manteiga, anis e sal a vontade, cobrir com finas fatias de queijo e cozinhar a fogo lento de 10 a 15 minutos, ou até que o queijo logre um ponto “gelatinoso” e se consuma o leite.

### KISPIÑA

**INGREDIENTES**  
1 quilo de farinha de quinoa (previamente torrada e moída em recipiente de pedra  
250 gramas de *catawi* (mistura de cal com água)  
Sal a vontade  
3 xícaras de água fria



#### PREPARAÇÃO

Fazer uma massa de farinha de quinoa com *catawi* e um pouco de água, misturar até lograr uma massa quase amarelada, logo sovar as mãos com um pouquinho de óleo e com a massa formar um fio grosso que possa facilmente ser cortado em pequenas porções e moldado com a pressão dos quatro dedos, até lograr uma forma de pequenas bolachas e reservar uns minutos. Numa panela de barro se introduz uma base que impeça o contato da massa com a água, o engenho da mulher aimara consiste em introduzir madeirinhas ou palitos, e uma capa de palha *uchu* andino. Cozinhar ao vapor os *kispinós* de 10 a 12 minutos, e logo virar até lograr uma cocção apropriada. Retirar da panela e envolver os *kispinós* numa manta até esfriarem.

### ASSADO DE LLAMA

**INGREDIENTES** | 4 porções  
8 presas de carne de lhama  
½ xícara de ají panca moído  
1 colherzinha de comino  
1 colherzinha de pimenta  
1 colherzinha de *huacatay*  
Sal a vontade  
½ xícara de óleo



#### GUARNIÇÃO

8 batatas descascadas untadas com ají panca e óleo  
8 batatas desidratadas negras cozidas

#### PREPARAÇÃO

Na noite anterior temperar a carne de chama só com sal e água. No dia seguinte em um recipiente pequeno preparar um condimento com ají panca, alho, pimenta, comino, sal. Seguidamente untar a carne com o condimento, à qual às vezes é necessário dar alguns cortes para que o tempero seja parelho. Depois pôr a carne numa assadeira e untar as batatas com *ají panca*. Levar ao forno durante 20 minutos, virar a carne e esperar que tenha a cocção perfeita para servir com batatas desidratadas cozidas e batatas.

### KUSA DE BATATA DESIDRATADA

**INGREDIENTES** | 42 a 45 copos aproximadamente  
1 quilo de farinha de *tunta* previamente remolhada, torrada e moída em batán  
2 palitos de canela  
8 cravos de cheiro  
2 bolas de mel de cana  
10 litros de água



#### PREPARAÇÃO

A *tunta* deve ser remolhada no dia anterior, e na manhã seguinte se deve escorrer toda a água. Depois deve ser triturada no recipiente de pedra com muito cuidado e reservá-la. Numa frigideira torrar a *tunta* ligeiramente ou reservá-la na intempérie. Esta operação tem a finalidade de ativar os sucos naturais e segregar o amido necessário no momento da cocção. Depois numa panela grande cozinhar durante uma hora aproximadamente a *tunta* com água, mel de cana, canela e cravo de cheiro. Deixar esfriar e trocar de recipiente, para isso é necessário separar a farinha de *tunta* e o líquido com um pano fino. No momento de servir, acrescentar e corrigir o açúcar. Servir em copos. Ao final se pode polvilhar com canela moída.

### ASSADO DE LAMA (ALPACA)

**INGREDIENTES** | 4 porções  
4 nacos de carne  
5 colheres de ají panca (pimenta picante) moída  
4 colheres de alho  
1 xícara de cerveja negra  
Sal, comino e pimenta a vontade



#### GUARNIÇÃO

8 batatas desidratadas negras cozidas  
8 batatas descascadas cozidas

*Llahua* (molho preparado de ají amarelo panca, cebola, óleo e alho)

Salada de alface, cebola, tomate e temperado com limão, cominho, pimenta e sal

#### PREPARAÇÃO

No dia anterior preparar num recipiente ou prato fundo um marinado ou suco temperado com ají, comino, sal, alho e cerveja. Em seguida untar a carne, tapá-la com um guardanapo fino e deixar repousar durante 12 horas aproximadamente. No dia seguinte, aquecer o óleo numa frigideira e fritar a carne. Servir com 2 batatas cozidas, 2 batatas desidratadas 4 salada de *llahua*.

# O VALS E A CANÇÃO CRIPANELA

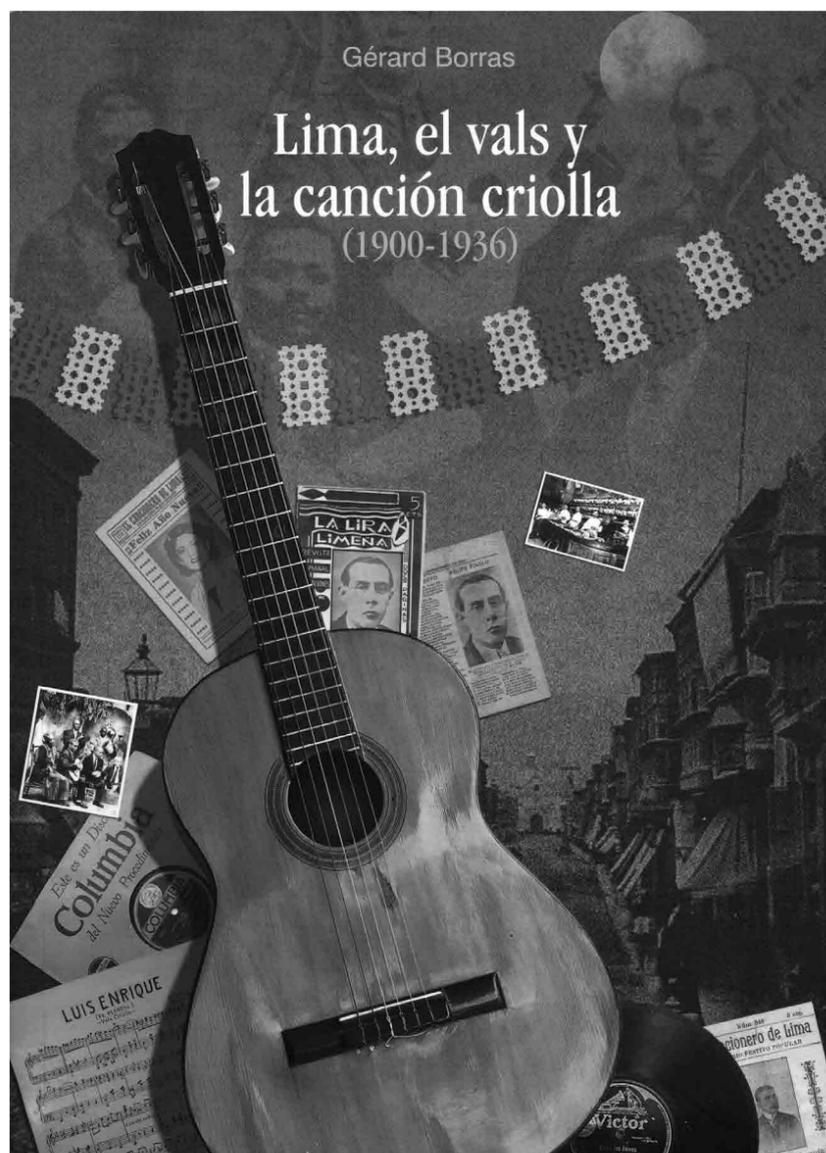
Gérard Borrás\*

O vals criollo peruano segue associado a célebres compositores E artistas que lhe deram fama internacional a meados do século XX. O autor de *Lima, el vals y la canción cripanela (1900-1936)* propõe uma nova leitura dessa época, pondo em evidência as estreitas relações entre o vals e os habitantes de Lima.

No dia 18 de outubro de 1944, o presidente de República, Manuel Prado, estabeleceu que o dia 31 de outubro de todos os anos seria daí em diante festejado como o Dia da Canção Cripanela, data em que se renderia uma homenagem específica à música «popular», essencialmente tocada e consumida até então pelos setores modestos da capital. Este ato oficial, e finalmente muito político no contexto da época, consagrava uma expressão cultural que até esse momento não havia tido a não ser relações bastante distantes e bastante distendidas com os salões dourados da República. Este reconhecimento lhe permitia passar, segundo a expressão de Llorens Amico, «do beco ao palácio» (1983: 62) e provava se era necessário que as canções eram um pouco menos frívolas e sem importância como pretendiam alguns.

Esta produção musical e cultural difundida, tocada e consumida em Lima de 1900 a 1936 é o objeto de nosso estudo. No seio deste grupo de *música cripanela* de bastantes vagos contornos, se consolidou progressivamente um gênero desde o final do século XIX, como em outros lugares o tango, o som, o samba e o maxixe. No início foi conhecido como vals limenho<sup>2</sup>, antes de converter-se paulatinamente em vals criollo, termo que o identifica com o criollismo, verdadeira arte de viver —segundo alguns— tipicamente limenho. Este é o que privilegiaremos em nosso estudo tendo, ao mesmo tempo, cuidado de não isolá-lo totalmente dos outros gêneros com os quais compõe um modo sonoro e estético particular.

A unção oficial do presidente Prado esteve acompanhada nos anos que seguiram de uma produção, ao mesmo tempo, abundante e de qualidade. «A Geração de 50 [é] a época cimeira de nossa canção popular costenha», escreve um dos observadores melhor informados do momento (Manuel Zanutelli 1999: 99). No entanto, se assiste então a um deslocamento pelo menos interessante. A canção cripanela assume nesse momento uma função social sem dúvida nova. As mutações ocasionadas pelas migrações darão um estímulo ao antigo mito da «Arcadia colonial» e uma recuperação de vigor ao criollismo como valor que pode servir de defesa ante a inquietante vitalidade dos andinos que chegam à capital. O vals, mais que seus congêneres da canção cripanela, será uma das ferramentas desta tentativa de re-escritura da realidade. Antigamente expressão predileta dos setores mais marginalizados, «gente de meio pelo» da sociedade urbana, este passa a ser nas composições de Chabuca Granda e outros a expressão idealizada de um passado histórico maravilhoso no qual tudo era «luzo, calma e vo-



Capa de *Lima, el vals y la canción cripanela (1900-1936)*.

luptuosidade»<sup>3</sup>, antes que cheguem os andinos, havia que acrescentar. Esta produção solidamente apoiada pela produção discográfica, a rádio e depois a televisão, produzirá uma verdadeira cortina de fumaça que não permite distinguir da época das origens senão escassas melodias antigas que não vêm a chocar com as representações aceitáveis.

Este retorno insistente para um passado idealizado deu origem em grande parte à escritura de *Lima, a horrível*, assombroso panfleto incendiário no qual Sebastián Salazar Bondy (2002 [1964]) desmascara as ficções e as representações enganosas do criollismo<sup>4</sup>. Salazar Bondy, após González Prada e sua prosa virulenta, depois do «voto em contra» de Mariátegui<sup>5</sup>, denuncia esta fábula que trata de construir esta imagem idílica da «Cidade dos Reis». Para Salazar Bondy, o problema maior nasce da relação que os habitantes de Lima têm com a memória ou mais exatamente, com a história. Parecem satisfazer-se mais satisfatoriamente com os contornos bastante vagos do mito, «a extraviada nostalgia»<sup>6</sup>, que com a «realidade-realidade» para retomar a expressão tão apreciada por José María Arguedas<sup>7</sup>. Esta relação

defasada entre uma memória amnésica ou ideologicamente reconstruída e uma história simplesmente mais próxima dos fatos é a que guiou em boa parte a redação da obra aqui apresentada. O epígrafe que cita Jacques Le Goff e indiretamente Pierre Nora toma aqui todo o seu sentido.

Nesta empresa ambiciosa, a canção podia desempenhar um papel essencial não perdendo nunca de vista esta relação particular que mantém as músicas e as canções com a memória ou as memórias. Poucas expressões humanas —exceto talvez sua vizinha, a poesia— têm esta capacidade de assumir as representações das emoções e transmiti-las através dos anos. Certamente, sabemos muito bem que já não se trata totalmente da «mesma» canção. É óbvio que «Jan Petit qui danse», ainda familiar nos ouvidos de muitos habitantes do sul da França, não tem completamente o mesmo sentido que aquele que poderia ter séculos antes<sup>8</sup>. Segundo as épocas, os receptores se apropriam delas e lhes dão frequentemente novos significados, porém o objeto está aí e perdura. O vals criollo não é uma exceção. A mais de um século de distância, canções como «La Palizada», «El

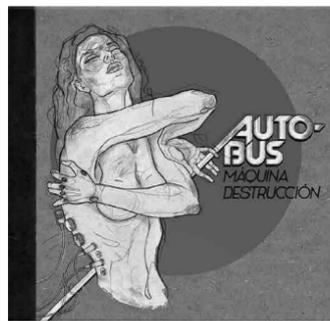
guardián», «Tus ojitos», etc., formam parte da memória coletiva de Lima e do patrimônio nacional. Mas esse é o problema. Se a música é suporte de memória, elemento de memória, seu vínculo permanente e íntimo com o mundo que a faz nascer e lhe confere sentido, a transforma em um objeto cultural extremadamente fugaz. Agora, em Lima existe uma surpreendente defasagem entre o que «estes grupos fizeram do passado», retomando a expressão de Pierre Nora, e o passado mesmo. Por diversas razões, o que a memória coletiva peruana conservou desta época «matriz» do vals e da canção cripanela é uma memória trunca, por não dizer amputada, e a substituiu representações que pouco ou nada têm que ver com o que foi a realidade. Esta parte esquecida é a que quisemos tornar a encontrar e analisar, como primeira etapa para uma compreensão global das evoluções socioculturais do vals criollo.

As duas datas que emolduram o período estudado nesta obra delimitam um espaço que não é homogêneo desde o ponto de vista das produções e consumos musicais. 1900 é certamente uma data «prática», mas é também o momento em que vários indícios mostram que o vals limenho emerge e começa a construir suas próprias características coreográficas e melódicas. Por isso a escolhemos. 36 anos mais tarde morre Felipe Pinglo. Sua desapareção é a outra data símbolo que escolhemos apesar dos problemas que enfocava. Com efeito, muitas coisas mudaram desde a época em que a única maneira de escutar e de fazer música implicava a presença simultânea dos músicos e dos ouvintes. Os anos vinte marcaram uma ruptura com a primeira onda de difusão massiva de discos. 1927 assiste a chegada do cinema falado e musical. De 1930 a 1936, as rádios estendem suas redes e sua influência, o disco e os aparelhos de leitura como as «vitrolas» se convertem em objetos comuns. O vedetismo se consolidou no mundo da música popular e se pode falar de uma verdadeira indústria do espetáculo neste campo. A isto se acrescenta a evolução dos gostos musicais que têm incidências imediatas sobre a maneira de compor música. Teríamos podido reduzir o período para dar-lhe mais coerência, porém perdíamos muito. Primeiro porque a diferença tem algo bom: os dois períodos produzem expressões distintas e se capta melhor suas características específicas graças a sua comparação. Depois, porque, tendo um enfoque mais reduzido, perdíamos a oportunidade de ver os surpreendentes nexos entre a canção e um contexto sociopolítico extremadamente rico: o *oncenio* que toca a seu fim, a crise com o Chile por Tacna e Arica, com Colômbia por Leticia, o surgimento do APRA,

## SONS DO PERU

MÁQUINA DESTRUIÇÃO  
AUTOBÚS  
(INDEPENDENTE, 2012)

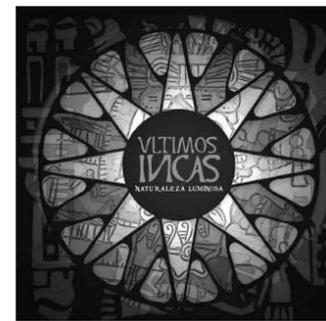
“Autobús!, uma banda com vários anos na cenário *indie* limeña e que alcançou grande notoriedade ao abrir os concertos das internacionais The Killers y Franz Ferdinand, apresenta seu segundo longa duração, titulado *Máquina destrucción*, disponível em sua integridade na sua página web <http://autobusmusic.bandcamp.com>. Os pontos mais altos do disco estão nos terrenos da produção, gravação e execução, que plasmam o sucesso de uma banda que conhece seu negócio e domina as convenções do estilo, pois o *indie* é um gênero que faz tempo deixou de definir-se por sua distribuição, para fazê-lo mediante seus próprios padrões estético-musicais. *Máquina*



*destrucción* nos refere diretamente ao Smashing Pumpkins do Mellon Collie and the Infinite Sadness, com alguns sutis toques *dance* mais próximos aos primeiros The Killers; tudo imerso numa estética com toques retro e *artsy* (que se estende à arte conceitual do álbum e aos vídeos) muito de moda atualmente e que mais de um etiquetará como *hipster*.

NATUREZA LUMINOSA  
OS ÚLTIMOS INCAS  
(INDEPENDENTE, 2012)

O dinamismo e a técnica do rock progressivo, unidos ao virtuosismo do jazz, do ritmo inquieto do funk e de toda a identidade, misticismo e força que *imprimem* os instrumentos tradicionais peruanos, fazem da música de *Los Últimos Incas* (LUI) uma experiência na que o eclético é o fio que dá unidade ao tecido. Um aspecto interessante deste grupo é o afã pela pesquisa. Neste sentido, os sons peruanos não se limitam só a charangos, quenás e flautas andinas, mas também reconstróem instrumentos e técnicas usadas por povoados pré-colombinos. *Natureza luminosa*, quarto trabalho da banda, é um álbum que ostenta uma coerência e unidade digna de um disco conceitual, mas que se deve mais aos aspetos musicais que aos temáticos.



Fora disso, as letras das canções reivindicam aristas do pensamento andino, e poderemos encontrar joias como «Llanto de la Pachamama», cheia de poesia e de denúncia contra o dano ecológico. Um marco musical imponente, um trabalho de vozes impecável e um som que não tem nada que invejar a trabalhos saídos de grandes casas de disco, volta a *Natureza luminosa* um álbum imprescindível. (Óscar Soto Guzmán).

a chegada ao poder de Sánchez Cerro..., a aparição também de outros atores, de outras testemunhas como *La Lira Limeña*, que começa a publicar em 1929.

No começo só tínhamos uma ideia aproximada da memória perdida, e estávamos longe de suspeitar o que iríamos encontrar. Para lograr privilegiarmos um procedimento que em muitos aspectos foi uma verdadeira prova a meio caminho entre a pesquisa de detetive e o percurso do combatente. Não podíamos obviamente satisfazer-nos com as representações vinculadas por esta memória coletiva, voluntariamente ou não castradora, e sim ir in situ, como o antropólogo sobre o terreno, para buscar os rastros e os indícios que reconstruiriam uma imagem sonora, visual, sensível, do que pode ser o vals criollo, a canção cripanela desta época. Tratava de encontrar a maior quantidade possível de «rastros» que permitissem conhecer melhor o objetivo em si, de privilegiar sua «materialidade objetiva» protegendo-nos de uma análise que faria da leitura do texto de canção a única via possível de estudo. Ainda quando os métodos de análise literária tenham sido extremadamente úteis, a reconstituição da memória do vals criollo ou de uma parte desta implicava um procedimento que pusesse na mira uma multiplicidade de suportes. Seguindo nisso o procedimento sugerido por Roger Chartier, outorgamos um lugar essencial aos objetos: discos, partituras, catálogos de editores, cancionários, revistas, diários, etc. Tantos elementos que como o fio de Ariadna possibilitavam, encontrar o rastro de quantidades de canções e de músicas hoje totalmente esquecidas e que, no entanto, esclareciam de maneira extraordinária a vida, as práticas, as representações dos músicos e dos ouvintes, no contexto de sua sociedade. Nossa primeira intenção foi outorgar um amplo espaço aos «objetos encontrados». Ainda que sobrecarreguem o texto, duvidamos em mostrá-los, em inserir imagens, representações, porque em sua materialidade há toda uma rede de significados à que desejávamos que o leitor fosse sensível. No

final do volume, agrupamos uma seleção de textos sobre a que tínhamos trabalhado. Para o leitor ali há uma soma importante de informações extraídas de suportes muito difíceis de encontrar, os discos e os cancionários. A partir deste corpus pode acompanhar a leitura e, si desejar, prosseguir o trabalho começado neste breve estudo.

Este se organiza em torno a três grandes movimentos, estando cada um deles em dívida com alguns procedimentos. O primeiro capítulo deve muito à etnomusicologia, disciplina que, em muitos aspectos, foi pioneira ao propor dedicar um olhar (e uma orelha) agudizado sobre as complexas relações entre o musical e o social. Ao dar-lhe forma me veio à mente seguidamente a célebre frase de Mantle Hood (1963): «O estudo da música por si mesma e no contexto de sua sociedade». Esta frase marca sem dúvida todo nosso estudo, porém quisemos no primeiro movimento esboçar um contexto social em que apareceriam os atores, os criadores, as redes de difusão, e, ao mesmo tempo, outorgar um lugar significativo ao primeiro termo da equação: o vals em si mesmo. Consagrar-nos tanto como é possível aos elementos formais que o fabricavam, para em retorno compreender melhor sem dúvida suas funções no seio da sociedade peruana de começo do século.

No segundo capítulo se privilegiavam as representações. Quantas vezes não escutamos que a música era o «reflexo», a imagem da sociedade na qual é criada? Alain Darré diz com muito acerto:

num efeito de espelho permanente o musical reflete o espaço social o mesmo que o reveste ao mesmo tempo insuflando-lhe novos sentidos (1966: 13).

Tentamos selecionar nesta parte certo número de temáticas representativas das grandes temas que inspiravam aos letristas e aos compositores da canção cripanela. Depois de ter posto em evidência na primeira parte do estudo a surpreendente capacidade da canção para dizer os acontecimentos, transmiti-los e divulgá-los, a encontramos na prática desde múltiplas facetas.

Estamos longe de esgotar o objetivo e certo número de temas como os esportes, o futebol em particular, teria podido enriquecer o *corpus* apresentado aqui.

O terceiro capítulo em si não é muito diferente, no fundo, do que o precede. Mostra como a canção «diz», comenta, fala, das crises sociais, da política, dos conflitos com os vizinhos do norte e do sul. Também á o reflexo, a imagem destas situações. Porém ao consagrar aqui uma parte específica às relações entre «música e política», nossa intenção era, no entanto, a de superar a ideia segundo a qual a música, a canção e a dança seriam simplesmente o espelho do que ocorre numa sociedade. Esta leitura, esta percepção dos objetos sonoros lhes denigraria o direito de existir por si mesmos, só seriam o «reflexo de», «a imagem de». Finalmente, sua função não seria senão a de ser servidores dóceis das mensagens que devem transmitir. Neste sentido, a canção que diz que é o reflexo de uma situação, seria muito mais «informativa» que «performativa». Bem, este capítulo nos facilita mostrar o contrário. No miolo das crises e dos conflitos, a canção se torna «um ator da história» para retomar a formosa expressão de Jean Queniert (1999). Estamos longe então das faíscas românticas ou dos amores macabros —por não dizer necrófilos— que alguns valse se comparam em apresentar.

Introdução de Lima, el vals y la canção cripanela (1900-1936). Gérard Borrás. Instituto Francés de Estudos Andinos e Instituto de Etnomusicologia da Pontifícia Universidade Católica do Peru, 2012. 503 pp. [www.ifeanet.org](http://www.ifeanet.org) / [www.pucp.edu.pe/ide](http://www.pucp.edu.pe/ide)

\* É professor de estudos latino-americanos na Universidade de Rennes 2, membro do Centre de Recherches Historiques de l'Ouest (CERHIO) do Centro Nacional da Pesquisa Científica. Dedicou suas pesquisas às relações entre músicas populares e sociedades na América Latina e no Peru em particular. É co autor com Fred Rohner do disco *Montes y Manrique. Cem anos de música peruana 1911-2011*.

<sup>1</sup> Não há termo de mais complexa definição que o de «popular», principalmente quando se aplica à cultura. Em um aplausível trabalho de esclarecimento —Constant Martin faz a seguinte observação: «A categoria popular não é, em geral, nem precisa nem discriminante e, quando qualifica à cultura, sugere um conjunto vago cujas capacidades analíticas e

heurísticas são, pelo menos, pouco evidentes» (Martin 2000: 169-183). No campo musical, a massificação da difusão tornou ainda mais evidente o lado inoperante das fronteiras que alguns quiseram traçar. A música erudita de Shostakóvich difundida repetidamente em spots publicitários e cantrolada na rua não é tão «popular» como o último hit de moda, escutado também pelas elites políticas ou culturais? No nosso estudo «música popular» remete uma música tocada e consumida essencialmente nos setores modestos da capital peruana sem prejudicar os elementos estéticos que a compõem.

<sup>2</sup> Em nosso estudo conservaremos o termo de «vals» tal como é utilizado em Lima. Preferimos ao «valse», outro termo limenho mas que mantinha a confusão com o «valse» europeu, e a «valsecito», diminutivo ambíguo.

<sup>3</sup> «O desenvolvimento da difusão radial e televisiva a partir dos anos 50 vai modificando o caráter da produção e difusão do vals, ampliando seu espectro social. As classes médias e altas reconsideraram então seu tradicional desprezo; é mais: o assumem como próprio, identificando-o com uma imagem fetichista do limenho que sobrevive até nossos dias. Daí sua oficialização, sua vinculação com uma Lima senhorial inexistente e sua afirmación no leono contrapeso à crescente presença cultural andina na cidade» (Pilar Núñez Carvallo 1991: 101. Cfr. Christian Giudicelli 2000: 93-104).

<sup>4</sup> «Salazar Bondy devém em *Lima, a horrível* um crítico insubornável da Arcádia, um Perseo que olha cara a cara a Medusa, uma ave de rapina que não aceita a lenda colonialista como herança nem os fantasmas que a povoam como antepassados veneráveis...» (Treviños e outros 2002: 17).

<sup>5</sup> Última frase de *Lima, a horrível* (Salazar Bondy 2002 [1964]: 132).

<sup>6</sup> Título do primeiro capítulo da obra de Salazar Bondy. A expressão é de Raúl Porras Barrenechea.

<sup>7</sup> Cfr. *Primeiro encontro de narradores peruanos (Arequipa, 1965)*. Lima, Casa da Cultura, 1969.

<sup>8</sup> Trata-se de uma antiga canção que narra de maneira indireta os suplícios que se infligia aos condenados.

### CHASQUI

Boletim Cultural

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Direção Geral para Assuntos Culturais  
Jr. Ucayali 337, Lima 1, Peru  
Telefone: (511) 204-263

E-mail: [boletinculturalchasqui@rree.gob.pe](mailto:boletinculturalchasqui@rree.gob.pe)  
Web: [www.rree.gob.pe/politicaexterior](http://www.rree.gob.pe/politicaexterior)

Os artigos são responsabilidade de seus autores.  
Este boletim é distribuído gratuitamente pelas missões do Peru no exterior.

Tradução:  
Maria Luiza Dos Santos

Impressão:  
Editora Diskcopy S.A.C.

# CAHUACHI

## LA CAPITAL TEOCRÁTICA NASCA

Federico Kauffmann Doig\*

O Projecto Nasca revelou, com o apoio da cooperação científica e arqueológica italiana, inovadores achados das milenárias populações que se foram sucedendo nos vales de Nasca e em Cahuachi, considerada a capital teocrática.

Em 1982 o arqueólogo e arquiteto italiano Giuseppe Orefici se preparava para investigar os diversos testemunhos do remoto passado presentes na bacia do rio Grande de Nasca e particularmente o de Cahuachi, soberbo conjunto arquitetônico pertencente à cultura Nasca, que se localiza na bacia do rio Nasca. Nesta época, no mencionado lugar somente assomavam, no meio duma paisagem desértica, algumas colinas e restos de vetustos muros. Estes remanentes evidenciavam que aqueles promontórios, aparentemente naturais, ocultavam antigas construções. Em alguns casos de caráter ciclópeo, pelo que o historiador Josué Lancha Rojas assinala Cahuachi como o centro cerimonial de barro mais antigo do mundo.

O fato de que não eram meras colinas só certificavam algumas fotografias aéreas que circulavam nos meios profissionais. As mesmas revelavam que Cahuachi era um antiguíssimo povoamento formado por enormes edificações piramidais, que ficaram sepultadas por grossas capas aluviais.

Atualmente, graças a um permanente trabalho, conduzido cientificamente, Giuseppe Orefici, a frente de seu Projeto Nasca, devolveu a Cahuachi seu antigo esplendor. Não somente retirou cuidadosamente as capas aluviais que por mais de um milênio ocultavam as gigantescas estruturas piramidais do conjunto arquitetônico, executou obras de consolidação e restauração de diversas edificações que integram este lugar. Isso permitiu a valorização das construções conhecidas como *Gran Pirâmide*, *Templo del Escalonado* e *Pirâmide Naranja*. Por este motivo, Cahuachi pode ser admirado agora em sua antiga magnificência.

Os trabalhos compridos em Cahuachi permitiram detectar as fases construtivas pelas que atravessou sua arquitetura e concretizar sua cronologia em anos, mediante a técnica do rádio-carbono ou Carbono 14. Paralelamente ao Projeto Nasca, se submeteu a rigorosos e detalhados estudos o valioso material móvel desenterrado por Orefici: tecidos, peças e fragmentos de cerâmica, objetos de metal, assim como um porongo primorosamente decorado. Naquele material aparecem registrados diversos motivos iconográficos. Quanto ao mate, sua decoração permite vislumbrar o transe do estilo Paracas até sua conversão no de Nasca. Mostra a figura de um ser sobrenatural que, além de portar um adorno na testa em forma de um penacho, ostenta ao redor do pescoço um adorno de plumas que forma o corpo de uma ave praticamente reduzida a asas e cauda.

Orefici não se limitou à descrição dos testemunhos que ia resgatando. recalçou por exemplo que o culto e as impressionantes cerimônias, que se realizavam em Cahuachi e sobre as que há evidências concretas, são claros indicadores para sindicá-lo em definitiva como um centro cerimonial



Consolidação do Templo do Escalonado com a visão da Grande Pirâmide de Cahuachi.

paradigmático. Se é certo que isto se presumia desde as pesquisas de Alfred Kroeber em 1926, William Duncan Strong em 1957 e Helaine Silverman em 1984-1985, agora temos a certeza de que Cahuachi não foi a capital da cultura Nasca; sem que por isso deva descartar-se sua dupla função, tal como a cumprida na sua grande maioria pelos monumentos arquitetônicos portentosos erigidos no antigo Peru, a transformar sedes de culto e cerimônias e ao mesmo tempo de centros desde onde as elites governantes —respaldadas no culto e nos rituais— exerciam o poder que lhes permitia administrar a sociedade repartindo ordens que deviam ser obedecidas.

Ao penetrar no mundo da religiosidade que acompanhou Cahuachi, Orefici nos oferece valiosas observações sobre o papel que no contexto da religiosidade deveriam cumprir as suntuosas prendas têxteis e em geral, a indumentária. Ao respeito, a peça têxtil 13, constituída por um manto particularmente valioso, por estar decorada com figuras relevantes da religiosidade, foi extraída de um dos vultos ou fardos funerários que jazia associado a um grupo dos mesmos descoberto e desenterrado por Orefici. Neste tecido, de várias cores, se aprecia uma figura, que ao parecer evocava o arco íris; exposta com variantes de segunda ordem, se adverte nesta que, enquanto um de seus cabos remata na cabeça de um *ghoa* —o mítico felino da cordilheira associado à chuva—, o outro extremo apresenta a figura de uma fileira de testas humanas como indicando que cabeças decapitadas conformavam o *iranta* ou alimento predileto demandado pelos poderes sobrenaturais, afim de que mostrassem benevolência para com o homem e permitisse assim que os campos de cultivo não fossem afetados por azotes climáticos.

No capítulo XI de sua obra, baseado em testemunhos plasmados

no conjunto iconográfico associado a Cahuachi, Orefici aprofunda no tema do pensamento religioso. Recalca a íntima vinculação que se atribuía às divindades frente à natureza. Deve-se mencionar como o mais valioso documento iconográfico, posto em descoberto por Orefici, uma figura de grandes proporções estampada numa das paredes do Templo do Escalonado e traçada quando a capa de barro que a revestia se encontrava úmida ainda. A figura está composta por dois motivos escalonados similares, divididos por uma linha vertical que os separa e apresenta, em ambos os lados. Esta figura emblemática resulta ser idêntica a uma representação de traços monumentais, plasmada sobre uma parede da Cidadela Tschudi de Chanchán, a mais de 1.000 quilômetros de Cahuachi; interpretamo-la como um emblema pelo qual são evocados tanto os solos de cultivo que aqui tomam a forma de caminhos (motivo escalonado), como também um canal de irrigação que no presente caso vai representado mediante um sulco: isto é, o gráfico simbólico reúne os dois elementos imprescindíveis, terra e água, que concorrem na produção dos alimentos indispensáveis à existência.

Outros aspectos conexos à função cerimonial e de culto que coube a Cahuachi são abordados igualmente na obra que nos introduz nos padrões funerários que regiam então, e, na função do sacrifício humano do que dão fé a prática de cercear testas humanas (cabeças-oferenda e cabeças-troféu, de acordo com Orefici). Aprofunda igualmente nos cerimoniais da morte, na música e dança durante os eventos rituais a predição do tempo e outros temas.

Um capítulo de especial importância é o concernente ao achado da tumba da Menina Sacerdotisa cavada em 1999. O corpo da jovem defunta jazia ataviado com suntuosos tecidos,

peitorais de contas, pulseiras de ouro e prata e um ornamento facial elaborado mediante uma lâmina de ouro martelada, repuxada e recortada. Em ambos os lados deste simbólico adorno facial, que era apoiado no nariz deixando livre a boca, o ourives representou claramente bigodes de felino; como na parte inferior do mesmo, também se observa uma fileira de cabeças cerceadas que ao parecer aludiam ao alimento reclamado pela divindade imaginada.

Orefici submeteu à exploração também outros lugares localizados na bacia do rio Grande de Nasca, com o fim de indagar sobre sua possível relação com Cahuachi. Intervieram os conjuntos arquitetônicos de Pueblo Viejo e A Estaquería, os geoglifos de Nasca-Palpa, assim como as amostras de arte rupestre de Chichictara próximas a Palpa.

Suas pesquisas cobrem também lugares arqueológicos que ultrapassam a bacia do rio Grande de Nasca. Disso dão testemunho suas explorações em Madre de Dios e Cajamarca. As mais recentes, de 2011, as conduziu o departamento de San Martín, donde interveio um grupo de petroglifos na área de Yurimáguas.

Desde 1982 Giuseppe Orefici exerce a direção do Projeto Nasca, do Centro Italiano Studi Ricerche Archeologiche Precolombiane (CISRAP) de Bréscia, Itália, e do Museu Arqueológico Antonini de Nasca, fundado por ele e no qual é conservado e exibido em forma didática o valioso e numeroso legado arqueológico que coletou em Cahuachi.

Extrato do prólogo *Cahuachi, capital teocrática Nasca*, de Giuseppe Orefici, Lima, Fundo Editorial da Universidade de San Martín de Porres, 2012, volume I e volume II. [www.usmp.edu.pe/fondoeditorial](http://www.usmp.edu.pe/fondoeditorial)

\* Antropólogo, arqueólogo e historiador peruano. Exerceu a direção do Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru. Atualmente é catedrático na Universidad Nacional Mayor de San Marcos.